Das Lied in der deutschen Schweiz

im letzten Drittel des 18. und am Anfang des 19. Jahrhunderts.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

GENEHMIGT

VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT

ZU BERLIN.

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

Von

Albert Nef

aus St. Gallen.

Tag der Promotion: 14. März 1908.

139

Referenten:

Professor Dr. **Herrmann Kretzschmar.**

Professor Dr. **Max Friedländer.**

Mit Genehmigung der hohen Fakultät kommt hier nur ein Teil der eingereichten Arbeit zum Abdruck. Die ganze Arbeit soll im Laufe des Jahres 1908 erscheinen.

Universitäts-Buchdruckerei von Gustav Schade (Otto Francke), Berlin N. Linienstr. 158.

1. Die Entstehung des (begleiteten) weltlichen Liedes in der Schweiz.

Das 18. Jahrhundert ist für die Schweiz wie für die großen Kulturstaaten Europas eine Zeit bedeutender geistiger Regsamkeit. Schon seit dem Beginn des Jahrhunderts hatte hier das geistige Leben gegenüber dem politischen im Vordergrund gestanden. Es war die Aufklärung, die allenthalben zu selbständigem Denken und geistiger Produktivität anregte. Karl Dändliker (Geschichte der Schweiz III, Zürich 1888, Seite 43 ff.) vereinigt die verschiedenen geistigen Strömungen in Kunst und Wissenschaft zu einem anschaulichen Bilde. Namentlich die Dichtkunst trat in die Schranken. Es ist die Zeit, in welcher Albrecht von Haller in Bern mit seinen „Alpen" den Anfang mit einer nationalen Poesie machte, in welcher Bodmer und Breitinger in Zürich ihren bekannten Sieg über Gottsched errangen und namentlich Bodmer durch seine Persönlichkeit Zürich zu einem literarischen Mittelpunkt machte; die Zeit, in welcher die angesehensten Dichter Deutschlands, Klopstock, Wieland, Kleist und später auch Goethe, der literarischen Stadt Zürich ihren Besuch abstatteten. Neben Bodmer wirkte der als Idyllendichter und -zeichner gleichberühmte Salomon Geßner. Zu Bodmers Kreise gehörte Johann Georg Sulzer, bekannt durch seine „Allgemeine Theorie der schönen Künste", und wohl der gelehrigste Schüler des Dichters war der große

Theologe und Physiognomiker Johann Kaspar Lavater. — Als ein Hauptvertreter der Naturwissenschaften ist neben Albrecht von Haller der Zürcher Doktor J. J. Scheuchzer zu nennen, und der schweizerischen Geschichtsschreibung erstand in dem Schaffhauser Johannes von Müller eine Größe allerersten Ranges. — Die bildende Kunst, welche sich vor allem in einer regen Bautätigkeit äußerte, schuf Werke wie die im Rokokostil ausgeführte St. Galler Stiftskirche, und die Malerkunst hatte in Anton Graff aus Winterthur einen Porträtisten von europäischem Ruf aufzuweisen. Auch die Musik, welche von Dändliker etwas stiefmütterlich behandelt wird, ist nicht hinter den anderen Künsten zurückgeblieben. Der Fortschritt äußerte sich in der Komposition von Liedern, und zwar dadurch, daß das weltliche Lied neben dem schon gegen ein Jahrhundert gepflegten geistlichen sich festzusetzen begann. Dieser Umstand führte nicht nur zu einem stetigen Aufschwung schweizerischer Kompositionstätigkeit, sondern auch zur Verbreitung und Popularisierung der Musik, insbesondere des Gesanges.

Es ist nicht schwer, die Entstehung des weltlichen Liedes in der Schweiz in Beziehung zur Aufklärung zu setzen. Das Hauptziel der Aufklärung war Selbständigkeit im Denken und Handeln, Befreiung von fremdem Joch, Kampf gegen das verrostete Hergebrachte. In der Schweiz ging sie vor allem auch darauf aus, das alte, abhandengekommene Nationalgefühl neu zu erwecken. Dadurch stellte sich ein Bedürfnis nach patriotischen Liedern ein. Die Psalmen und die geistlich-pietistischen Gesänge, seit der Reformation fast der einzige musikalische Stoff breiterer Kreise, genügten nicht mehr. Vaterlandslieder echt schweizerischen Ursprungs wollte man haben. Die

erste Anregung ging von der helvetischen Gesellschaft aus. Auf ihre Veranlassung dichtete Lavater 1767 seine „Schweizerlieder“, welche 1769 mit Melodien von Johannes Schmidlin erschienen. (Auf die Entstehungsgeschichte der „Schweizerlieder“ wird nachher zurückzukommen sein.) Schmidlins Werk gab das Signal zu einer ganzen Anzahl ähnlicher Liedersammlungen. Neben vaterländische Lieder traten bald auch solche allgemein weltlichen Inhalts. Johann Heinrich Egli und Johann Jakob Walder sind neben Schmidlin die Hauptvertreter dieser Zeit. Vaterländische Begeisterung, Freude am Dasein, an Natur und Geselligkeit klingt uns aus ihren Liedern entgegen. Eine sehr fruchtbare und bedeutende Zeit für die Liedkomposition nahm mit den „Schweizerliedern“ ihren Anfang.

Nach Seite der Musik übernahm das weltliche Lied vom Schweizer geistlichen Hausgesang des 18. Jahrhunderts die Vorliebe für die Mehrstimmigkeit. Darin erblicken wir einen nationalen Zug, der in der Entwickelung des Gesangswesens in der Schweiz seit der Reformation begründet liegt, und von dem noch öfter die Rede sein wird. Im übrigen richteten die Schweizer Komponisten ihre Blicke nach dem Ausland, nach dem volkstümlichen Lied der Berliner Schule. In Deutschland hatte sich seit der Einführung der begleiteten Monodie die Entwickelung des Liedes nach zwei verschiedenen Richtungen bewegt, einer kunstvollern und einer volkstümlichen. Letztere war im 17. Jahrhundert namentlich durch die Hamburger Schule vertreten und nach der „liederlosen Zeit“ in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts durch Sperontes wieder in Aufnahme gekommen. Dieser volkstümlichen Richtung war der Rationalismus mit seiner Opposition gegen die italienische Oper und ihre

Arien besonders günstig. Lieder wollte man haben, welche alles Volk, auch ohne Begleitung, nach Art der französischen Chansons singen könne. Dies Bestreben hatte in den 50er Jahren zur Gründung der Berliner Liederschule geführt, deren Hauptanwälte, Krause, Marpurg und Genossen, mit ihrer Betonung des Einfachen, Natürlichen, leicht Sangbaren unter Rousseauschem Einfluß stehen. Im Gegensatz zur italienischen Oper erblühte das liederreiche deutsche Singspiel, das zunächst in Standfuß einen begabten, in J. A. Hiller einen sehr gewandten und produktiven Vertreter fand. Namentlich durch das Singspiel wurde das volkstümliche Lied der Berliner Schule wesentlich verinnerlicht und zeitigte gegen Ende des Jahrhunderts wahrhafte Talente wie J. A. P. Schulz und J. Fr. Reichardt. Die Berliner Liederschule fand auch in dem bis dahin an Liedern armen Süddeutschland und in Österreich ihr Echo. In Württemberg traten erst deutsche Liederkomponisten auf, als unter der Opposition des Volkes die Hofkapelle und damit die italienische Oper der Residenz im Jahre 1770 aufgelöst worden war. Die Hausmusik erwachte. Neben Abeille, Eidenbenz, Dieter sind namentlich Schubart, Rheineck und Zumsteeg die Vertreter des süddeutschen Liedes dieser Zeit[1]). In Wien blühte das volkstümliche Lied in den Singspielen der Schenk, Kauer, Wenzel Müller. Mit der Herausgabe einer selbständigen Liedersammlung hatte Gluck in den 70er Jahren den Anfang gemacht. Bald folgten der Wiener Hofkapellmeister Steffan und einige andere Wiener Musiker, bis auch Haydn und Mozart mit Liedern hervortraten. Namentlich

[1]) Holzer: Schubart als Musiker. Stuttgart 1905. L. Landshoff: Johann Rudolf Zumsteeg. Berlin 1902.

die Singspiele des letzteren haben dem deutschen Lied manchen Schatz zugeführt[2]).

Wie das süddeutsche und das österreichische Lied, so gehört auch das Schweizerlied zum Aufschwung deutscher Liedkomposition unter dem Einfluß der Berliner Schule. Sehen wir von der Mehrstimmigkeit ab, die allerdings dem Schweizerlied noch einen selbständigen Zug beläßt, so geht der musikalische Stil fast völlig in dem der Berliner Schule auf. Von einem originellen schweizerischen Stil, wie man ihn etwa erwarten möchte, ist kaum die Rede. Schon Schmidlins „Schweizerlieder" 1769 geben sich im Vorwort des Komponisten als Abkömmlinge der Berliner Schule zu erkennen. Aus den Biographien Schmidlins und seines Nachfolgers Egli wissen wir, daß sich beide, namentlich letzterer, mit Ph. E. Bach eifrig abgegeben haben. Egli studierte Kirnberger und Marpurg und hat, wie sich aus seinen Werken ergeben wird, namentlich J. A. P. Schulz viel zu verdanken. Nägeli, ein weiterer Vertreter des Schweizerliedes, hat seine Kenntnis und Verehrung der Berliner Schule, insbesondere der Schulzschen Kompositionen, in einem Aufsatz in der Allgemeinen musikalischen Zeitung[3]) bezeugt. Daß Berliner Lieder in der Schweiz heimisch geworden sind, darf man wohl schon daraus schließen, daß die bedeutenderen Werke in den Schweizer Bibliotheken vertreten sind. Für die Be-

---

[2]) Über die Liedersammlungen der Berliner Schule, der Süddeutschen und Österreicher vgl. vor allem M. Friedländer: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Quellen und Studien. Stuttgart und Berlin 1902. 3 Bände. Außerdem Bernhard Seyfert: Das musikalisch volkstümliche Lied von 1770—1800. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1894, Seite 33 ff.

[3]) Historisch-kritische Erörterungen und Notizen über die deutsche Gesangs-Cultur. 13. Jahrg. 1811, S. 629 ff. u. 645 ff.

liebtheit dreier Hillerschen Singspielmelodien liegt ein Beleg vor. (Vgl. S. 28). — Das Rousseausche Ideal der Einfachheit und Natürlichkeit, die Kunst der volkstümlichen Melodiebildung sind die hervorstechenden Eigenschaften, welche die Schweizer von den Berlinern übernehmen. Die Rücksicht auf leichte Sangbarkeit wird selten beiseite gesetzt und führt bisweilen zu Trockenheit und allzugroßer Knappheit, womit auch die größte Gefahr der Berliner Schule angenommen ist. Auf direkte Abhängigkeiten der Schweizer von den Berlinern wird später einzugehen sein, ebenso auf ihre spärlichen individuellen Züge. Im ganzen ist also, mit Ausnahme der Mehrstimmigkeit, die musikalische Abhängigkeit der Schweizer von der Berliner Schule zuzugeben. Daß das Lied in der Schweiz dennoch einen selbständigen Charakter aufweist, verdankt es der Dichtung. In der Betonung des Patriotischen, in dem Zurückgreifen auf Stoffe aus der ruhmreichen Geschichte des Landes liegt eine Eigentümlichkeit des Schweizerliedes, die seine Zugehörigkeit zu dem Boden, dem es entstammt, dartut.

Der reformierten Schweiz gebührt das Verdienst, den heute in allen Teilen des Landes gleichmäßig verbreiteten volkstümlichen Gesang geweckt und ausgebreitet zu haben. Dies ist besonders zu betonen, da die katholischen und reformierten Gebiete bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts musikalisch ihre eigenen Wege gehen. In den ersteren ruhte die Musikübung hauptsächlich im Schoße der Klöster. Die Werke katholischer Tonsetzer gehören der Kirchenmusik an.

Auf die Entwickelung des Gesangswesens in der reformierten Schweiz im 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts muß hier schon deshalb eingegangen werden, weil es auffällig ist, daß die Schweiz erst sehr spät zu dem neuen deutschen Lied gekommen

ist. In Österreich und Süddeutschland verhinderte die italienische Schule sein Eindringen. In der Schweiz finden wir andere Gründe. Bei der geographischen Lage des Landes, der Nähe zu Italien kann es wundernehmen, daß die begleitete Monodie nicht schon früh Platz gegriffen hat. Man muß sich aber vor Augen halten, daß die Schweiz im 17. und 18. Jahrhundert, verglichen mit Deutschland, ein musikarmes Land ist. Es fehlten die Höfe, die großen Städte und damit die Oper und die Berufsorchester. Eine Kirchenmusik gab es, abgesehen vom Gemeindegesang, in der reformierten Kirche seit Zwingli nicht und gibt es nicht bis auf den heutigen Tag. In schweizerischen Bibliotheken sucht man also vergebens nach Komponisten von Opern, Oratorien, Passionen, Instrumentalkonzerten. Durch diese allgemeinen Zustände ist auch das Fehlen der begleiteten Monodie teilweise erklärt. Immerhin hätte sie in Form des deutschen Liedes schon früh in der Schweiz Eingang finden können. Dem stand nun aber eine andere Schranke, nämlich die Freude am mehrstimmigen Gesang, vor allem an den vierstimmigen Goudimelschen Psalmen, entgegen. In den reformierten Landesteilen hatte nämlich seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts der vierstimmige Psalmengesang der Kirche die Fähigkeit und Freude zum Singen im ganzen Volke gehoben und einen guten Grund zur Entwickelung eines populären mehrstimmigen Gesanges gelegt[4]). Die kleine Anzahl der Schweizer Komponisten pflegte deshalb bis in die 20er Jahre des 18. Jahrhunderts ausschließlich die Mehrstimmigkeit. Erst von dieser

[4]) Näheres bei H. Weber: Geschichte des Kirchengesangs in der deutschen reformierten Schweiz. Zürich 1876. Vgl. auch die Einleitung in K. Nefs: Die Collegia Musica in der deutschen reformierten Schweiz. St. Gallen 1896.

Zeit an tritt, wenn auch spärlich, die begleitete Monodie auf. Die Entwickelung des Liedes in der Schweiz beruht aber durchaus auf der Mehrstimmigkeit. Die begleitete Monodie ist in der Schweiz, im Gegensatz zu Italien und Deutschland, nie zur Herrschaft gelangt[5]).

Vor Einführung der Psalmen war es mit der Schweizer Musik nicht sehr gut bestellt. Bekanntlich hatte Zwingli nicht nur die Bilder, sondern auch die Orgeln und damit alle Musik aus der Kirche gewiesen. Ein Glück für die Musik in der Schweiz war es, daß schon im Laufe des 16. Jahrhunderts der Gemeindegesang, wenn auch ohne Orgeln, wieder in den Gottesdienst eingezogen ist. Die ersten Gesangbücher, die in der reformierten Kirche zur Anwendung kamen, sind kaum von denjenigen der lutherischen Kirche verschieden und beschränken sich, wenn sie Musik geben, auf den Druck der Melodiestimme.

Ein für die ganze Entwickelung der Musik in der Schweiz hochbedeutendes Ereignis war nun eben die Einführung der Ambrosius Lobwasserschen Psalmen mit den vierstimmigen Tonsätzen von Claude Goudimel in den reformierten Gottesdienst. In den 30er Jahren des 17. Jahrhunderts war sie vollends zum Abschluß gebracht. Die Beliebtheit dieser Psalmen, zurückzuführen auf die kernigen Melodien und die edlen Tonsätze Goudimels, grenzt ans Unglaubliche. Sie bildeten fast 200 Jahre lang nicht nur den einzigen Gesangsstoff der Kirche, sondern vertraten durch Jahrzehnte die Stelle der eigentlichen Volksmusik. Zunächst fanden sie den Weg aus der Kirche ins Haus. Bald erklangen sie auch im Freien und sogar in den Wirts-

[5]) Siehe auch E. Bernoulli: Proben vokaler Kleinkunst aus dem 17. und beginnenden 18. Jahrhundert in der Schweiz. Festschrift zum zweiten Kongreß der I. M. G. Basel 1906.

häusern. Noch lange, als bereits volkstümliche geistliche, ja sogar weltliche Lieder in Hülle und Fülle in der Schweiz vorhanden waren, behielten sie, bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert, ihre Gültigkeit. Das bezeugen die Aussagen Johann Friedrich Reichardts sowie Goethes. Ersterer bekam, als er in der Schweiz nach alten Volksliedern forschte, öfter einen vierstimmigen Psalm zu hören, wie er 1791 in seinem „Musikalischen Kunstmagazin" mitteilt. Goethe, dessen „Wilhelm Meisters Wanderjahre" sich wohl teilweise auf die Schweiz beziehen, sagt an einer Stelle (drittes Buch, 5. Kapitel): „Die Mädchen (Spinnerinnen) singen Psalmen, auch, obwohl seltener, andere Lieder." In K. Aug. Küttners „Briefen eines Sachsen aus der Schweiz an seinen Freund in Leipzig" (3 Bände, Leipzig 1785), lesen wir unterm 20. Juni 1779 folgende Stelle: „Wenn sie (die Schweizer) eine lange Weile allerhand Lieder gesungen haben oder keine mehr wissen, singen sie Psalmen, und das am nämlichen Orte, auf die nämliche Art und mit der nämlichen Aemsigkeit, daß ich bis diese Stunde nicht habe ausfinden können, ob sie die Psalmen als etwas anderes betrachten als Worte, zu denen sie eine Musik wissen, oder ob ihnen alle ihre andern Lieder so feyerlich sind, daß ihnen der Übergang zu den Psalmen so natürlich ist."[6]) Noch 1818 sagt Prof. J. R. Wyß in der Vorrede zu der „Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern, mit Musik" (3. Auflage, Bern): „Wenn der gemeine Mann auf Ernsteres und Höheres ausgeht, so nimmt er seine Zuflucht zu Psalmen."

Die Einführung der Psalmen in den reformierten Gottesdienst führte in den Städten zur Gründung der

---

[6]) Siehe Schweiz. Musikzeitung 1906, Nr. 8.

Collegia Musica. Dies waren Gesellschaften musikliebender Bürger, bei deren Übungen die Psalmen anfänglich das tägliche Brot bildeten. Der erzieherische Wert dieser Goudimelschen Singstücke bestand vor allem in ihrer Vierstimmigkeit. Sie machten den Schweizer zu mehrstimmigem Gesange fähig.

Bei den Psalmen aber wollte man nicht stehen bleiben. So schön auch die Bearbeitungen Goudimels waren, so hatten sie in ihrem der Hauptsache nach Note gegen Note gebildeten Satz doch etwas einförmiges. Dazu kam, daß die Melodie meist noch im Tenor lag, was zum Singen nicht gerade praktisch war. Was aber das Bedürfnis nach etwas Neuem vor allem steigerte, das waren die durchaus trockenen und geschmacklosen Psalmenübersetzungen Lobwassers. Man setzte die Hoffnungen zunächst auf die Kirche. Diese aber weigerte sich, an Stelle des Lobwasserschen Psalters einen deutschen, etwa die Psalmenbearbeitungen Luthers, in ihren Gemeindegesang aufzunehmen, was sich aus der Abneigung der Reformierten gegen das Luthertum herschreibt. Dieser dogmatische Geist bewirkte, daß jenseits der Lobwasser-Goudimelschen Psalmen der Gesang in der Kirche aufhörte. Allen freiern Strömungen in Dichtung und Musik schloß die reformierte Kirche das Tor.

Dadurch war der Boden für eine private Unternehmung günstig. Das erste Werk, das über die Psalmen hinausging und dem Bedürfnis des Volkes nach einer lebensvolleren Hausmusik entgegenkam, sind Johann Wilhelm Simlers „Teutsche Gedichte“, die 1648 in erster Auflage bei J. J. Bodmer in Zürich erschienen. Sie enthalten außer Psalmen „Underscheidenliche, auf zeiten und anlässe gerichtete Gesänge“ sowie „Allerhand Uberschrifften“, d. h. Lieder verschiedenen Inhalts, in deren geistlichen Grundton

sich auch die Profanpoesie einmischt. Simler selbst ist der Verfasser der Texte. Die Tonsätze schließen sich in ihrer Vierstimmigkeit an die Psalmen an, gehen aber über deren Choralweise hinaus, indem sie lebhaftere Viertelnoten bevorzugen und punktierte Rhythmen enthalten. „Herr Andreas Schwilge, wolbestellter Sänger, Kirchen- und Schuldiener allhie", hat die „zuvor nur auf altbekannte weisen gerichtete Gesänge, theils transponiert theils natürlich, aber new und zu vier stimmen ausgesetzt". Schwilge verlegt die Melodie in die oberste Stimme, womit er einen weiteren Schritt über die Psalmen hinaus tut. Wichtig ist, daß Simler in der Vorrede mit Nachdruck auf die Verwendung von Instrumenten hinweist, so daß wir es hier also mit begleiteten Chorgesängen zu tun haben. Das Titelblatt zeigt uns denn auch die damals beliebten Akkordinstrumente: Positiv, Laute, Harfe. Simlers Werk verbindet das heimische Gut des vierstimmigen Gesangs mit dem Generalbaß, der damals von Italien aus ganz Europa eroberte. Bei Simler deckt er sich noch mit dem Singbaß und ist unbeziffert. Mag die Begleitung durch ein Akkordinstrument nach Analogie der Psalmen auch häufig unterblieben sein, so ändert das an der Tatsache, daß sie seit Simler eingeführt war, nichts. Beginnen wir mit den Psalmen die Geschichte des volkstümlichen Gesangs in der Schweiz, so ist mit Simler die zweite Stufe, der begleitete Chorgesang, erreicht. Simlers „Teutsche Gedichte" erschienen in weitern Auflagen 1653, 1663, 1688.

Auf derselben Stufe des begleiteten vierstimmigen Gesangs steht die „Geistliche Seelen-Music", die der St. Galler Gymnasialrektor Christian Huber 1682 in St. Gallen erscheinen ließ. Huber wählte seine Stücke aus Simler und deutschen Gesangbüchern. Wir be-

gegnen hier zum erstenmal in der Schweiz der Bezeichnung Bassus Continuus[7]).

Für die Weiterentwicklung des mehrstimmigen geistlichen Hausgesangs wurde Zürich bedeutend. Hier war zuerst das Collegium Musicum auf dem Musiksaal beflissen, den Figuralgesang in weitere Kreise zu tragen. Dieses gab seit 1685 jedes Jahr ein Neujahrsstück, enthaltend ein geistliches Lied, heraus. Ihm folgte seit 1713 in gleicher Weise die Musikgesellschaft auf der deutschen Schule[8]).

Wir können von diesen Neujahrsblättern eine dritte Etappe im Schweizerlied datieren. Die seit den Psalmen gültige Vierstimmigkeit wird zur Ausnahme, die Dreistimmigkeit zur Regel. Der Generalbaß hat nicht mehr Ad libitum-Charakter, wie bei Simler und Huber, sondern ist durchweg beziffert, also endgültig anerkannt und eingeführt. Doch fällt er noch mit dem Singbaß zusammen. Die Dreistimmigkeit begünstigt namentlich in den beiden obern Stimmen eine reichere Melodiebildung und freiere, mannigfaltigere Stimmführung. In künstlerischer Hinsicht tun denn auch diese Neujahrsblätter einen Schritt über Simler und Huber hinaus. Es ist bereits erwähnt worden, daß die Collegia Musica ursprünglich den Psalmengesang als ihren vornehmsten Zweck betrachtet hatten. Wie sie sich dann im Laufe der Zeit an größere Werke der Vokal- und Instrumentalmusik sowohl deutscher als italienischer Meister

---

[7]) Näheres über Simler u. Huber berichtet E. Bernoulli a. a. O. Hier auch Notenbeispiele.

[8]) Siehe: Die Neujahrsstücke der früheren Musikgesellschaften bis 1812, mit biographischen Notizen über die zürcherischen Komponisten Schmidli und Egli. 45. Neujahrsstück der Allg. Musikgesellschaft in Zürich. Zürich 1857. Ferner Eduard Bernoulli, a. a. O. Bringt auch Notenbeispiele.

wagten, wie sie sich im 17. und namentlich im 18. Jahrhundert zu den Trägern der Kunstmusik in der Schweiz ausbildeten, habe ich nicht zu verfolgen. Hier kommt namentlich in Betracht, daß sie bestrebt waren, die Musik aus ihrem verhältnismäßig engen Kreise hinauszutragen und sie besonders der heranwachsenden Jugend zu vermitteln. Das beweisen aufs deutlichste die Neujahrsblätter der beiden Zürcher Musikgesellschaften. Verbreitung der Musik im Volk im heutigen Sinne lag ihnen allerdings noch fern.

Die Begünstigung und Verbreitung, die das geistliche mehrstimmige Lied mit Generalbaß seitens der Zürcher Musikgesellschaften nun beständig erfuhr, regten seit den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts die Schweizer Komponisten wiederum zu privaten Unternehmungen an, wie wir sie schon im 17. Jahrhundert (Simler, Huber) gefunden haben. Nach Art von Kirchengesangbüchern zusammengestellte Privatliedersammlungen, die die Neujahrsblätter an Reichhaltigkeit bedeutend übertrafen, kamen jetzt vor allem dem Bedürfnis breiterer Kreise nach einem freiern geistlichen Hausgesang entgegen, während die reformierte Kirche sich immer noch auf den Psalmengegesang beschränkte. H. Weber[9]) unterscheidet dreierlei Strömungen, die sich in den Texten der gegen den reformierten Kirchengesang gewendeten Privatgesangbücher des 18. Jahrhunderts geltend machen, nämlich Pietismus, Aufklärung und Sektenwesen. Dazu treten als vierte Klasse die Liedersammlungen, welche weniger religiöse Tendenzen als vielmehr musikalische Absichten verfolgten, deren Hauptziel auf die Melodien gerichtet war. Die Gesangbücher, welche den drei erstgenannten Zeitströmungen ent-

[9]) a. a. O. S. 127 ff.

sprechen, enthalten der Hauptsache nach Lieder ausländischer, namentlich deutscher Dichter und Komponisten. Das eigentliche Betätigungsfeld der einheimischen Musiker finden wir in der vierten Klasse, in den Liedersammlungen, welche vorwiegend musikalischen Bestrebungen entsprungen sind. Natürlich macht sich auch in ihnen die Opposition gegen Lobwasser geltend; im ganzen genommen gehören sie dem Pietismus an. Das Ausschlaggebende aber für ihre Bedeutung ist die musikalische Seite.

Wenn die Neujahrsblätter, was musikalischen Ausdruck anbelangt, gegenüber Simler und Huber einen Fortschritt darstellten, so war mit ihnen der Höhepunkt nicht erreicht. Ungefähr in die Zeit von 1723—1770 fällt die Blüte mehrstimmig volkstümlich-geistlichen Gesangs in der Schweiz, sowohl was innern Gehalt als Fülle der Erzeugnisse anbelangt. Zum erstenmal seit der Reformation sieht die Schweiz eine rege Kompositionstätigkeit im eigenen Lande. Den Mittelpunkt bildet das mehrstimmige geistliche Lied mit Begleitung. Dem Generalbaß wird erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt. Das Studium ausländischer Kunst überzeugt von seiner Vortrefflichkeit. Neben das Lied tritt, ebenfalls als Frucht des Studiums fremder Musik, die Kantate. Mit ihr zieht die begleitete Monodie in die Schweizer Musik ein. Sie zeigt sich zuerst allerdings spärlich, bald auch in der Form des Lieds. Im Verlauf des Jahrhunderts gewinnt sie immer mehr an Boden, gelangt aber keineswegs zur Herrschaft, jedoch seit den sechziger Jahren wenigstens zur Gleichberechtigung mit dem mehrstimmigen Gesang. In der Reihe von Komponisten ragen drei Männer, Steiner, Bachofen und Schmidlin, sowohl durch Produktivität als durch die große Beliebtheit, die sie zu ihrer Zeit genossen, hervor. Sie

sind die Komponisten zahlreicher Privatgesangbücher und haben Stücke zu den Neujahrsblättern der Zürcher Musikgesellschaften beigesteuert.

Johann Ludwig Steiner[10]) eröffnet mit seinem 1723 in Zürich erschienenen Hauptwerk „Neues Gesangbuch auserlesener, geistreicher Lieder“[11]) diese vierte Epoche geistlicher Liedkomposition in der Schweiz, in der wiederum die Mehrstimmigkeit vorherrscht. Von der vorhergehenden unterscheidet sie sich namentlich durch innere Vertiefung und große Fruchtbarkeit. Der musikalische Gehalt ist in aufsteigender Entwicklung begriffen und erreicht seinen Höhepunkt in Schmidlin. Die Fruchtbarkeit aber setzt bereits mit Steiner ein. Dessen „Gesangbuch“, äußerlich einem Kirchengesangbuch ähnlich, ist ein Dickleiber von 792 Textseiten, 530 Texten und 265 drei- bis vierstimmigen Tonsätzen mit Generalbaß (zusammenfallend mit dem Singbaß). In der äußern und innern Einrichtung, den Unterabteilungen, der pietistischen Grundstimmung der Gedichte wurde es für Jahrzehnte vorbildlich, vor allem aber stellte es wiederum die Herrschaft des mehrstimmigen Gesanges in der Schweiz fest. So stark wirkte die Tradition der Psalmen, daß sie die Komponisten von der nun schon über hundert Jahre alten begleiteten Monodie fast gänzlich abhielt. Anders verhielt es sich mit der akkordischen Begleitung, die schon in den Neujahrsblättern dauerndes Bürgerrecht erlangt hatte und nun nicht mehr entbehrt werden wollte. 1734 versah Steiner die vierstimmigen Goudimelschen

[10]) 1688 in Zürich geboren, seit 1705 Stadttrompeter und Mitglied des Musikkollegiums auf dem Musiksaal, gest. 1761 in Zürich.

[11]) Der vollständige Titel dieser sowie aller noch anzuführenden Liedersammlungen steht im bibliographischen Teil, auf den hier ein für allemal verwiesen sei.

Psalmen mit einem bezifferten Baß. In diesem Werk, das unter dem Titel „Bassus Generalis Davidica . . . .“ erschien, gibt der Verfasser als Anhang einen „Zusatz von Erfindung und fürtrefflichem Nutzen des Generalbasses“. Darin kündigt er ein besonderes Werk über den Generalbaß und sein „Tractement“ an, eine „grundliche Anleitung nach Anweisung nachfolgender fürtrefflichen Italienisch- Frantzösisch- und teutschen Authorum als da sind: Angeli, Berardi, Bononcini, Begue, Prinz, Samber, Beer und Fuhrmann“[12]). Steiners Generalbaßschule war nicht aufzufinden[13]). Jedenfalls aber bietet sie einen Beleg, daß Steiner für den Generalbaß mit Kräften eintrat. Auf diesem Wege sind ihm Bachofen und Schmidlin gefolgt.

Neben den Hunderten von mehrstimmigen geistlichen Liedern verdienen auch die geistlichen Kantaten Steiners Beachtung. Als Kenner italienischer Kantatenkomposition wies er sich aus, indem er 1724 folgendes Werk herausgab: „Musicalisch-Italienischer Arien-Crantz. Aus denen berühmten Authoribus Aldrovandini, Bassani, Besechi und Scarlatti.“ Dieses Werk ist von besonderer Wichtigkeit, da es zum erstenmal den italienischen Sologesang auf Schweizerboden verpflanzt. Steiner bezweckte damit, der „nuove musiche“ neben dem mehrstimmigen Gesang Eingang zu verschaffen. Wie dieser „Musicalisch-Italienische Arien-Crantz“, so sind auch Steiners eigene Kantatenwerke, nämlich „Monatlich-Musicalische Miscellanea . . .“, Zürich 1724, und „Gott-

[12]) Über diese Komponisten orientiert das Quellenlexikon von Eitner.

[13]) Die Stadtbibl. Zürich bewahrt von Steiner ein „Kurz- leicht und grundliches Noten-Büchlein: Oder Anleitung zur Edlen Sing- und Klingkunst . . . .“ (o. J.).

Geheiligte Fest- und Zeitgedanken . . .“, Zürich 1739, in welch letzteren er Marcello, Vinci, Händel, Porpora, Sassone (Hasse), Giaij, Marchi und Giacomelli seine Huldigung darbringt, Bekenntnisse zum Sologesang. Sie enthalten Duette mit Generalbaß, in denen die Stimmen bald zusammentreten, bald einzeln sich vernehmen lassen, also entschieden Solomusik. Man kann somit Steiner als den Caccini oder H. Albert der Schweiz ansehen. Mit ihm war der begleitete Sologesang in die Schweiz eingeführt und eine kunstvollere Richtung in der Gesangskomposition begründet. Letztere trat allerdings auch jetzt neben dem mehrstimmigen, volkstümliche Lied, das wieder und immer noch der Zeit Steiners und seiner Nachfolger Bachofen und Schmidlin das Gepräge gibt, zurück. Steiners Kantaten wandten sich an Auserlesene, nicht aber an die Massen.

Das Verdienst, die begleitete Monodie auch auf das Lied angewendet zu haben, gebührt Johann Kaspar Bachofen[14]). Die zufällige Art, mit der er dies tat, liefert wiederum einen Beweis, wie wenig man mit dem begleiteten Sologesang rechnete. Bachofen gab zunächst wie Steiner ein dickes Gesangbuch „Musicalisches Halleluja, Oder Schöne und geistreiche Gesänge“ heraus. Leider war ein Exemplar der ersten Auflage nicht zu finden. Sie muß um 1728 erschienen sein. Aus dem Vorwort der zweiten Auflage, Zürich 1733, schließen wir, daß die erste Auflage nur mehrstimmige Lieder mit Generalbaß enthalten hat. In die überwiegende Anzahl mehrstimmiger Gesänge der zweiten Auflage finden wir

[14]) 1692 in Zürich geboren, wurde er 1718 Kantor an der Schola Abbatissana; von 1744—1750 war er Kapellmeister am Collegium Musicum auf der deutschen Schule. Er starb 1755 in Zürich.

nun manchmal einen „Canto solo con Organo“ eingestreut. Der Komponist sagt darüber im Vorwort, er habe die zweite Auflage zunächst mit vielen mehrstimmigen Liedern vermehrt. Nun sei es vorgekommen, daß einzelne dieser Stücke den Raum zweier aufgeschlagener Buchseiten überschritten hätten und auf die folgende Seite hinüberreichten. „Wo aber das gantze Lied nicht hat können wegen viele der Versen vollkommen hineingebracht werden, so habe auf der anderen Seithen das Spatium eintweder mit Canto solo und Organo, welche gewüss angenehm für eine Persohn zuspihlen, oder aber mit Fugen [eigentlich Kanon] angefüllet, so dass hiemit der gewesene Raum verhoffentlich zu Vernügen des Liebhabers wird aussgefüllet und angewendet worden seyn.“ Also zum Ausfüllen des leeren Raums mußte der begleitete Sologesang herhalten. Immerhin war er nun auch im Liede da und hat neben dem mehrstimmigen Lied seinen bescheidenen Platz. Bachofen hat sich indes schon in seinem nächsten größern Werk, den Kompositionen zu Brockes „Irdischem Vergnügen in Gott“, Zürich 1740, wieder ausschließlich der Dreistimmigkeit zugewandt. Dies Werk ist uns auch wegen der Koloraturen, die hie und da den Gang der Melodien unterbrechen, interessant. Obschon der Komponist im Vorwort behauptet, er habe sich „mit allem Fleiß, vor denen neu einsmahls aufgekommenen alamodisch-Italiänischen Passagen (welche doch in einer aus 3. oder 4. Linien bestehenden Arien nicht auszuführen sind) gehütet“, so enthalten doch manche Lieder Koloraturen, die, namentlich wenn sie am Schluß auftreten, größere Ausdehnung annehmen. In der Verwendung von Koloraturen im einfachen Liedgesang ist dann Schmidlin noch weitergegangen, und die Vorliebe für solche Auszierungen hat sich bis in

die Zeit Eglis erhalten[15]). Wie Steiner hat auch Bachofen Kantatenkompositionen. Sein Werk „Musicalische Ergezungen", Zürich 1755, enthält 17 Kantaten, meist begleiteten Sologesang.

Der berühmteste, begabteste und fruchtbarste Komponist geistlicher Hausmusik ist der Pfarrer Johannes Schmidlin (1722—1772)[16]). Aus den unzähligen geistlichen Liedwerken Schmidlins sei an dieser Stelle vor allem sein nach dem Muster von Bachofens „Halleluja" verfertigtes großes Gesangbuch hervorgehoben. Es hat unter dem Titel: „Singendes und spielendes Vergnügen reiner Andacht . . .", Zürich 1752, eine ungeheure Verbreitung gefunden. Den Schwerpunkt bilden wiederum mehrstimmige Gesänge mit Generalbaß. Wie Bachofen, jedoch häufiger, streut Schmidlin begleitete Soli ein. Auch in Schmidlins andern geistlichen Gesangwerken ruht das Gewicht auf der Mehrstimmigkeit; doch fehlt es nicht an Solostücken. In „Hrn. Prof. Gellerts geistlichen Oden und Liedern", die Schmidlin 1761 in Zürich mit Musik herausgab, kam er auf den guten Gedanken, „das Organum, welches oft auch der General-Baß ist, unter die Haubt-Stimme" zu setzen, „da die Nebend-Stimmen besonders stehen, damit man diese Oden für sich selbst, als Soli, behandeln und zugleich accompagnieren könne". Also zwei Fliegen mit einem Schlag. Dies fand in der Folgezeit Nachahmung, während früher alle Stimmen, einschließlich des Generalbasses, nebeneinander gedruckt wurden. Dem begleiteten Sologesang ist von nun an das gleiche Recht wie der Mehrstimmigkeit ein-

[15]) Siehe auch unten S. 27 u. 28.

[16]) Über seinen Lebenslauf siehe Anhang.

geräumt. Unter Schmidlins Kantatenwerken für Soli und Chor verdienen die „Tageszeiten“ von Zachariae Beachtung.

Neben Steiner, Bachofen und Schmidlin wirkten noch viele andere als Komponisten mehrstimmig geistlicher Hausgesänge. Es dürfte schwer sein, eine vollständige Übersicht über alle Gesangbücher jener Zeit zu bekommen. Was ich bis jetzt finden konnte, habe ich im bibliographischen Teil zusammengestellt.

Auf Einzelheiten einzugehen, kann nicht meine Absicht sein. Es genüge folgendes. Die Menge der Kompositionen teilt sich also in größere kantatenartige Stücke und kurze Lieder. Drei- oder Vierstimmigkeit mit Generalbaß, der sich mit dem Singbaß deckt, ist die Regel, doch kommen auch Soli vor. Lieblichkeit und Anmut, ein naiver, herzlicher Ton ist der Hauptvorzug der bessern von diesen Gesangsstücken. An den Meistern der italienischen Kantate oder des deutschen Liedes dürfen sie nicht gemessen werden. Bei der ungeheuern Anzahl, in der diese Stücke produziert wurden, ist selbstverständlich vieles beinahe wertlos. Doch haben sie zu ihrer Zeit sicherlich ihren Zweck erfüllt. Das bezeugt die enorme Verbreitung, welche die Werke namentlich Bachofens und Schmidlins gefunden haben. Sie waren dazu angetan, Lust und Fähigkeit zu Gesang im ganzen Volk zu heben; namentlich nachdem Schmidlin in Wetzikon einen Gesangverein gegründet hatte, verbreitete sich der volkstümliche mehrstimmige und begleitete Gesang auch allenthalben auf dem Lande. Andere Gemeinden folgten dem Beispiel Wetzikons. Aus jener Zeit stammen die kleinen Hausorgeln, die man noch bis vor kurzem häufig in der Schweiz vorfand. Zahlreiche Häuser beherbergten solche als Begleitsinstrumente. Das

Titelkupfer von Schmidlins „Singendem und spielendem Vergnügen“ zeigt uns eine solche Hausandacht: Eine Jungfrau, welche an der Orgel sitzend den Gesang ihrer Schwester akkompagniert[17]).

Hören wir noch Gottfried Keller, der uns im „Grünen Heinrich“ von seinem sonntäglichen Besuche beim Schulmeister folgendes erzählt: „Als wir uns genugsam erfrischt, schritt der Schulmeister zu der Orgel hin und öffnete dieselbe, daß die glänzende Pfeifenreihe zutage trat und das Innere der beiden Flügeltürchen das gemalte Paradies zeigte, mit Adam und Eva, Blumen und Tieren. Er setzte sich davor; wir mußten uns in einen Kreis um ihn herumstellen, Anna teilte einige alte Musikbücher aus, und nachdem ihr Vater etwas präludiert, sangen wir zu seinem Spiele und Vorsang einige schöne kirchliche Sommerlieder und hernach einen künstlichen Kanon.“ Man schlage z. B. Bachofens „Halleluja“ auf, in welchem in der Regel dem kurzen Liedchen ein „Fuga“ überschriebenes Stück, in Wirklichkeit ein Kanon, nachfolgte[18]).

Unter den deutschen Liedersammlungen der gleichen Zeit habe ich solche, die mit den Gesang-

---

[17]) Heute sind solche Hausorgeln bereits historische Objekte geworden, doch ließen sich bei sorgsamem Suchen auf dem Lande wohl noch zahlreiche Stücke auftreiben. Vor einigen Jahren traf ich ein schönes Exemplar im Rietbad am Fuße des Säntis (Ober-Toggenburg). Auch das Haus „Zur Schipf“ bei Herrliberg am Zürichsee beherrbergt eine Hausorgel. Nach ihren Klängen soll Goethe bei seinem Schweizeraufenthalt 1797 getanzt haben. Vgl. Dr. H. Bodmer: „Goethe und der Zürichsee.“ Neue Zürcher Zeitung, 27. Oktober 1905. Die Sammlung historischer Musikinstrumente in Basel enthält ebenfalls eine Hausorgel.

[18]) Noch heute wird in Basler Familien aus solchen Gesangbüchern gesungen, und im St. Gallischen Rheinthal (Grabs) kommen die Leute noch jetzt hie und da zusammen um zu „bachofele“.

büchern der Schweizer in der ganzen Art übereinstimmten, nicht finden können. Zum Vergleich könnten hauptsächlich mit Rücksicht auf häuslichen Gesang herausgegebene Kirchengesangbücher herangezogen werden, wie sie reichlich vorhanden sind[19]). So bedeutete das Steinersche Gesangbuch etwa dasselbe für die Schweiz, was das Freylinghausensche für Deutschland, oder es kann vieles in Schmidlins Werken mit den mehr arienartigen Stücken Sebastian Bachs im Schemellischen Gesangbuch 1736 verglichen werden. Das Unterscheidende besteht aber darin, daß die deutschen Sammlungen hauptsächlich Choräle enthalten, während gerade die beweglicheren Melodien mit zahlreichen Verzierungen und Koloraturen den größten Teil der Schweizersammlungen ausmachen und keineswegs auch auf kirchlichen Gebrauch abzielten. In der reformierten Kirche hielt man sich ausschließlich an den Gesang der Note gegen Note gesetzten Psalmen. Ein Blick in ein Hausgesangbuch, z. B. in Schmidlins „Singendes und Spielendes Vergnügen reiner Andacht", lehrt dagegen, daß hier die freien Liedmelodien bei weitem vorherrschen, die choralartigen Stücke aber reichlich figuriert sind, und ein kirchlicher Gebrauch nicht ins Auge gefaßt war.

Daß es sich der Mühe lohnte, die ganze Zeit dieses begleiteten geistlichen Hausgesangs in der Schweiz, namentlich Schmidlin, einmal genauer zu studieren und in einer besondern Arbeit zu behandeln, mögen drei Proben dartun. Das „Frühlingslied" Bachofens (Notenbeispiel 1) ist dessen Kompositionen zu Brockes' „Irdischem Vergnügen in Gott" 1740 entnommen. In seinem anspruchslosen,

[19]) Johannes Zahn: Die Melodien der deutschen Evangelischen Kirchenlieder. Gütersloh 1893. Bd. VI (Bibliographie).

kindlichen, vergnüglichen Ton ist es typisch für die ganze Gattung[20]). Ihm gegenüber erweist sich Schmidlins Frühlingslied „Die Nelken“ (Notenbeispiel 2) aus dessen „Singendem und spielendem Vergnügen reiner Andacht“ 1752 als reicher in der Erfindung und gewandter in der Form. Es bringt die dankbaren Gefühle gegen den Schöpfer, welche in den meisten Liedern des Wetzikoner Pfarrers herrschen, zum Ausdruck. Typisch für Schmidlin sind die am Ende angebrachten Koloraturen. In ihnen kann er sich oft nicht genug tun und streift häufig die Grenze der Unnatur. Man ist versucht, in den Koloraturen einen Einfluß schweizerischer Volksmusik zu sehen, um so mehr, als einzelne Wendungen an Jodlermusik erinnern. Dem gegenüber muß gesagt werden, daß vor den Zeiten Herders und der Romantik kein Interesse für Volkskunst vorhanden war. Auch hätte der in seinen Vorberichten sehr redselige Schmidlin an irgend einer Stelle darauf hingewiesen, wenn er beabsichtigt hätte, mit dem Jodlergesang in Fühlung zu treten, wie es z. B. im 19. Jahrhundert Ferdinand Huber getan hat. Außerdem ist das Jodellied nur in den eigentlichen Gebirgsgegenden heimisch. Im schweizerischen Mittel-

[20]) Takt 3 zeigt, daß einem im Übereifer auch einmal eine Quinte mit unterlief. Bachofen sagt über diesen Punkt von sich selbst: „Solte es aber Criticos geben, wie es dann allezeit, sonderbahr aber in der Music gibt, welche über dieses neu-edierte Gesang-Buch möchten allzuscharpff raisonnieren; zum Exempel, es wäre da oder dort nicht so just nach den Reglen der Composition, so lasse ich sie critisieren so lang sie wollen, indem ich keinen eigentlichen Canonischen Iudicem darüber zu finden weiß, zumahlen auch die besten Componisten, deren mir nicht wenige bekannt sind, nicht ohne Fehler wider die so geheißnen Reglen der Composition peccieren und fehlen, indeme ein jeder seine eignen capricieusen Reglen hat.“ (Vorwort der zweiten Auflage des „Halleluja“.)

land vertraten eben die Psalmen und die geistlichen Hausgesänge die Stelle der Volksmusik. (Es wird vom Volkslied bei Behandlung des weltlichen Liedes noch einmal die Rede sein.) Näher liegt die Annahme, daß Schmidlin mit seinen Koloraturen, dem Zeitgeschmack der italien. Vorrherrschaft und des Rokkoko eine Huldigung dargebracht hat. (Vgl. auch S. 22.) Schmidlins „Sterbens-Andacht" (Notenbeispiel 3) aus demselben Werke gibt das Beispiel einer schönen Mollmelodie, wie wir sie bei ihm häufig treffen. Wie dieses, so lehnen sich manche Stücke aus diesen geistlichen Singbüchern an den Choral an. Wir erblicken hier wiederum den Einfluß der Psalmen. In der Vorliebe für den Choral, der sich bis ins 19. Jahrhundert hinein auch in weltlichen Sammlungen geltend macht, zeigt sich ein konservatives Moment. Die Schweizer stehen da noch auf dem Boden der H. Albertschen Schule. Ein besonderes Cachet verleihen dieser „Sterbens-Andacht" der Eintritt der Molldominante bei der Stelle, wo sich der Sänger auf den Tod besinnt („daß ich einmal sterben muß") sowie im Abgesang die Wendung nach G-Dur („und erwecke die Begier" mich auf den Tod vorzubereiten). Dagegen hat die Anlehnung an den Choral im achten und im letzten Takt zu schlechter Deklamation geführt.

Mit Schmidlin ist der Höhepunkt in der geistlichen Singmusik des 18. Jahrhunderts erreicht. Anderthalb Jahrhunderte hatte das geistliche Lied das Feld beherrscht. An ihm haben sich alle die bedeutenden musikalischen Wandlungen vollzogen: von den Note gegen Note gesetzten unbegleiteten Psalmen zum freiern, vierstimmigen Gesang mit Begleitung, dann zur Dreistimmigkeit mit reicherer Entfaltung der melodischen Mittel, endlich zur Ver-

tiefung des musikalischen Ausdruckes, zum begleiteten Sololied und zur Kantate. Der Grund für diese ausschließliche Pflege des geistlichen Gesanges liegt in der reformierten Kirche und dem kirchlichen Leben, das nicht nur im 16., sondern bis weit ins 18. Jahrhundert hinein ein Hauptziel der Bestrebungen des Schweizervolkes gewesen ist. Für weitere Kreise der Bevölkerung bildete die Kirche die Hauptquelle geistiger Nahrung. Auf musikalischem Gebiet offenbart sich dies in der großen, lang andauernden Vorliebe für die Psalmen. Die geistlichen Lieder der Steiner, Bachofen, Schmidlin variierten und modernisierten diesen Psalmenkultus, textlich durch eine pietistische Grundstimmung, die der religösen Gefühlswärme des schweizerischen Volkslebens im 18. Jahrhundert entsprach[21]), musikalisch durch größere Beweglichkeit der Melodien, durch Einführung zunächst des Generalbasses, dann des begleiteten Sologesangs und der Kantate.

Seit der Aufklärungszeit tritt dieses religiöse Gefühl gegenüber vaterländischer Begeisterung immer mehr zurück, und es wird Raum für eine vaterländische Dichtung und damit auch für eine weltliche Liedkomposition.

Wenn es vor dieser Zeit in der Schweiz keine weltliche Liedkomposition gegeben hat, so ist damit nicht gesagt, daß nicht schon früher weltliche Lieder gesungen worden seien. Da sind einmal die einstimmigen unbegleiteten Volkslieder, deren Dichter und Komponisten unbekannt sind, zu nennen. Solche Lieder wurden selbstverständlich zu jeder Zeit gesungen, ja es wurde ihnen auch gelegentlich ein Generalbaß unterlegt[22]). Gegenüber den Psalmen

[21]) Siehe auch H. Weber a. a. O., S. 142.

[22]) E. Bernoulli a. a. O.

und den geistlichen Liedkompositionen traten sie aber in den Hintergrund. K. Aug. Küttner schreibt in seinen schon einmal genannten „Briefen eines Sachsen aus der Schweiz an seinen Freund in Leipzig“ unterm 20. Juni 1779: „Ich habe einige Lieder abgeschrieben, aber das mehreste, was man hier singt, ist zu abgeschmackt, als dass ich Ihnen etwas zur Probe geben dürfte. Z. B.: Ach Schönste, hörst du nicht die Süfzchen knallen Alwie vor deiner Schlafkammerthür thun fallen. Ich finde in dem was ich gehört, nicht den Ton und die rustische Simplizität eines Volksliedes, nichts von jenen alten Liedern, von denen ich weiss, dass man noch hin und wieder in der Schweiz welche singt. Ich habe also immer erwartet, dass etwas besseres kommen würde, bis sie mir endlich auf mein Verlangen ein ganzes Buch brachten, das vielleicht aus 40—50 kleinen Broschüren bestand, deren jede etliche Lieder enthielt, theils in Schweizersprache, theils in elendem verderbtem Hochdeutsch. Ich blätterte hin und her, ohne etwas zu finden, bis ich auf drey Lieder stiess, die mir ziemlich unerwartet waren: Als ich auf meiner Bleiche und Ohne Lieb und ohne Wein und Wenn mich nur mein Röschen. Sehen Sie, was es für eine herrliche Sache ist, um einen Dichter so in der Welt herumzukommen.“ Also auch J. A. Hillersche Singspielmelodien auf die Chr. Felix Weißeschen Texte sind ins Schweizervolk gedrungen, wie etwa ein Menschenalter früher zwei Melodien Heinrich Alberts den Weg nach der Schweiz gefunden haben[23]). Der Sachse fährt in seinem Brief fort: „Einige Lieder habe ich doch gefunden, die so ganz das Gepräge eines Volksliedes hatten, und eine

[23]) E. Bernoulli a. a. O.

Ballade von einem Bettelmann den eine gnädige Frau, in Abwesenheit des Junkers in's Haus nimmt. Die Pursche singen sie und ich habe mich nicht wenig an der komischen Melodie, die mit einer psalmartigen Feyerlichkeit abwechselt, belustigt.“ Mit der schon früher[24]) mitgeteilten Betrachtung über den Psalmengesang schließt der Brief. Küttner ist so wenig wie später Reichardt[25]) bei der Suche nach alten Volksliedern auf die Rechnung gekommen. Für die weltliche Liedkomposition der Aufklärungszeit kommt das Volkslied nicht in Betracht. Die Herderschen Ideen sind in der Schweiz erst viel später wirksam geworden. Zuerst waren es Ausländer, welche auf ihren Reisen durch die Schweiz aufschrieben, was sie an ältern Volksliedern, Kuhreihen, Löcklern und dergl. vorfanden, so außer Reichardt und Küttner der Dichter Graf Friedrich Stolberg, der geographische Schriftsteller Johann Georg Ebel, der Geiger Viotti, der französische Schriftsteller Tarenne. Die Bemerkungen über schweizerische Musik und die Notenbeispiele, die ihren und anderer Werke, meist Reisebeschreibungen, beigegeben sind, müßten einmal zusammengestellt werden. 1818 wurden alle diese Melodien, die damals noch lebten oder bekannt waren, von zwei Schweizern, dem Dichter G. J. Kuhn und Prof. J. R. Wyß, unter musikalischer Aufsicht von Xaver Schnyder von Wartensee und Ferdinand Huber herausgegeben. Das Werk heißt: „Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern, theils nach ihren bekannten, theils nach neuen Melodien in Notenschrift gebracht und mit Clavier-Begleitung versehen. Dritte, sehr vermehrte und verbesserte Auf-

[24]) Seite 11.
[25]) Vgl. Seite 11.

lage. Bern bei J. J. Burgdorfer. 1818.“ Ferdinand Huber, ein schweizerischer Silcher, ist es dann gewesen, der zu seinen Kompositionen reichlich aus dem Schatz der Volksmusik, vor allem des Kuhreihens und Jodlers, geschöpft hat[26]).

Weltliche Lieder deutscher Komponisten waren in den vornehmen Vereinigungen der Musikkollegien im Gebrauch. Ein Musikalienverzeichnis der Musiksaalgesellschaft in Zürich erwähnt Adam Kriegers „Neue Arien“. Diese figurieren auch in einem Inventarium des St. Galler Musikkollegiums von 1760[27]). Daß auch die Görner-Hagedornsche Liedersammlung (I, 1742, II, 1744) in den Zürcher Musikkollegien in Gebrauch gewesen ist, erhellt aus einem Brief Bodmers an Hagedorn vom 12. April 1745, wo es heißt: „Ihre Oden werden hier stark ihres natürlichen Schwunges wegen gelobt, und die Komposition wegen ihrer Anmuth. Ich habe öfters die Freude, dass ihr wertestes Andenken mir unvermuthet durch solche Personen die von unserer Freundschaft nichts wissen, erfrischt wird, wenn sie von ihnen in öffentlichen Konzerten abgesungen werden.“[28])

Zu wirklicher Bedeutung gelangte das weltliche Lied in der Schweiz erst, als sich die einheimischen Komponisten ihm zuwandten. Ein Ausfluß jener

---

[26]) Wer sich über die Melodien schweizerischer Volkslieder orientieren will, greift zu der oben genannten Sammlung, sowie zu Alfred Tobler: „Das Volkslied im Appenzellerlande, Zürich 1903,“ sowie zu M. E. Mariage und John Meier: „Volkslieder aus dem Kanton Bern. Zürich 1901.“

[27]) K. Nef a. a. O., S. 100 u. 135.

[28]) Vgl. Friedrich von Hagedorns Poetische Werke, herausgegeben von Johann Joachim Eschenburg. V. Hamburg 1800. S. 183, 184. Dies ist, nebenbei bemerkt, nachweislich das erstemal, daß Lieder in öffentlichen Konzerten gesungen worden sind. In Deutschland setzte sich das Lied erst im 19. Jahrhundert im Konzertsaal fest.

vielseitigen geistigen Bestrebungen der Schweiz im 18. Jahrhundert ist die 1761 gegründete helvetische Gesellschaft, die, wie ich bereits kurz erwähnt habe, auf einer Versammlung in Schinznach den ersten Anstoß zum weltlichen Lied gegeben hat[29]). Die helvetische Gesellschaft war eine Vereinigung gebildeter Männer aller Landesteile, welche sich zur Aufgabe machte, durch gegenseitigen Austausch der Gedanken fördernd auf das politische und geistige Leben der Schweiz einzuwirken, und die alte Eidgenossenschaft mit der Gleichheit aller Bürger wieder herzustellen. Wenn nun die Gesellschaft, an deren Versammlungen viel gesprochen und gesungen und wenig Tatsächliches geleistet wurde, den Staat nicht aus den politischen Wirrsalen herauszureißen vermocht hat[30]), so ist die vaterländische Begeisterung jener Männer wenigstens dem Liede zugute gekommen. Ein eifriges Mitglied der Gesellschaft war der Dichter Johann Kaspar Lavater (1741—1801). Er hatte 1766 an der Versammlung der helvetischen Gesellschaft in Schinznach sein Lied „Wer Schweizer, wer hat Heldenblut“ vorgetragen. Begeistert davon machte tags darauf Prof. Martin von Planta, ein Graubündtner, den Vorschlag, „zur Erweckung tugendhafter und grossmüthiger Gesinnung bei dem Landvolk“ ein schweizerisches Liederbuch herausgegeben, in welchem „alle Glaubens- und Lebenslehren kurz enthalten wären“. Diese Lieder sollten mit „leichten und angenehmen Melodien versehen werden, damit sie in

---

[29]) Über die helvetische Gesellschaft vgl. vor allem Karl Morell: Die Helvetische Gesellschaft. Winterthur 1863. Über die Entstehung der „Schweizerlieder“ außerdem Oskar von Arx, Lavaters Schweizerlieder. Olten 1897.

[30]) Oechsli: Geschichte der Schweiz im 19. Jahrhundert. Leipzig 1903. S. 80 u. 81.

den öffentlichen Schulen auswendig gelernt werden könnten". Er betonte, „daß die meisten Mittel, deren man sich bedient, Anderen neue edle Denkungsart beizubringen, nur Leuten eines höheren Standes zustatten komme, der Pöbel aber versäumet bleibe". Für den weit zahlreicheren Haufen eines Staates, der oft nicht einmal lesen könne, müsse das Liederbuch bestimmt sein. Planta verlangte vor allem eine Dichtung, welche, „eine historische Geschichte unserer Voraeltern" zum Vorwurf nehmend, auf das eigentliche Volk wirken sollte, welche auch vom Ungebildeten verstanden werde und dem drohenden Verfall der Sitten und des Staatswesens Einhalt gebiete. Die Melodien sollten „sehr leicht und reizend" sein, damit sie sich dem Gedächtnis gut einprägten. Er versprach sich im Voraus einen großen Erfolg: „Bald wird man unter den Schnittern, Taglöhnern, Acker- und Handwerksleuten die rühmlichen Taten unserer Voreltern besingen hören und bei vielen den Geist der Nachahmung aufwachen sehen." Das klingt ganz wie aus der Vorrede Ramlers zum ersten Teil der Berlinischen „Oden mit Melodieen" 1753, wo von dem französischen Landmann die Rede ist, der „mit seiner Traube oder mit seiner Zwiebel in der Hand" ein Liedchen singt. Plantas Rede ist insofern bezeichnend, als sie zeigt, wie man damals gewissermaßen von oben herab dem Volk eine Musik geben wollte. Die volkstümlichen Lieder jener Zeit stammen aus den Kreisen der Gebildeten und wurden von ihnen dem ungebildeten Volk dargeboten[31]).

[31]) Ein ähnlicher Vorgang vollzieht sich gegenwärtig in der Westschweiz, wo vor allem Jacques Dalcroze das an eigenen Volksliedern arme „Welschland" mit volkstümlichen Weisen beschenkt. Gleichsam als Opposition gegen die Plantasche Auffassung, die übrigens später auch Nägeli vertrat, sagt der Dichter G. J. Kuhn

Schon im folgenden Jahre, 1767, brachte Lavater auf die Versammlung der helvetischen Gesellschaft in Schinznach die „Schweizerlieder“ mit, welche er nach den Plantaschen Ideen gedichtet hatte. Diese gefielen so sehr, daß sie in den Kreisen der helvetischen Gesellschaft bald mit bekannten Melodien belegt wurden. Ins Volk aber drangen sie erst mit den Melodien von Schmidlin. Dieser, dessen ganzes Leben dem geistlichen Lied angehört hatte, machte mit seinem letzten Werk, den „Schweizerliedern“, den Anfang zur weltlichen Liedkomposition im neuen Stil. Daß man Schmidlin zur Komposition auserwählt hat, kann bei der großen Beliebtheit, deren sich seine geistlichen Lieder erfreuten, nicht befremden, und die Zukunft lehrte, daß man einen guten Griff getan hatte. Wie Planta ist auch Schmidlin von den Theorien der Berliner beeinflußt, der sich im Vorwort zu seinen 1769 erschienenen „Schweizerlieder mit Melodieen“ folgendermaßen vernehmen läßt: „Mag dies etwan eine Vorbedeutung seyn, dass sich bey Durchlesung dieser Lieder sogleich musikalische Gedanken dargeboten haben . . . . Wo dieses ist, da singet nicht eigentlich die Kunst sondern das dankbare und empfindungsvolle Herz. Man giebt sich bey einem solchen Vorfall nicht mit einem allzu gekünstelten Wesen,

im Vorwort zu der „Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern mit Musik“ 1818: „Unsere alten Nationallieder sind zum Theil verlohren und ausgestorben, zum Theil verdorben und entstellt. Was noch da ist, wird selten mehr gesungen, und was jetzt gesungen wird, ist selten national, sondern hochdeutsch und passt auf unser Volk gar nicht . . . . Sowie aber die von aussen hergeholte Cultur, wovon denn doch dieses und jenes, nur nicht immer eben das Rechte bis zum Volk durchdrang, sowie diese den allgemeinen Charakter des Volkes änderte; so änderte sich auch der Volksgesang. Das altbackene Hausbrod ward verworfen und fremde Kost kam auf die Tafel.“

welches sonst zu solchen Liedern eigentlich nicht gehört, und wodurch das Natürliche entstellt wird, ab, sondern man folget der Natur: Die Einfalt, die edle Einfalt rühret um destomehr und dann können auch mehrere mitsingen.“ Diese Worte tun den praktischen, auf Veredelung des Volkes gerichteten Zweck, den man mit diesen Liedern verfolgte, dar, und stellen die Verbindung mit den Ideen der Berliner Schule her. Mit dem Erscheinen der Lavater-Schmidlinschen „Schweizerlieder“ wurde der weltlich volkstümliche Gesang in der Schweiz heimisch. Bald entstand eine rege Produktion. In der Fülle der Erzeugnisse erinnert sie, um ein Beispiel aus der neueren Zeit heranzuziehen, an die Männerchorkomposition, welche auf Nägeli in der Schweiz gefolgt und bis heute im Schwange ist.

Inhaltsangabe des hier nicht zum Abdruck gelangenden Teils der Dissertation.

2. Die vaterländischen Lieder.

Lavaters „Schweizerlieder“ sind 1767 in Druck gekommen. Man hat Belege, daß gleich nach ihrem Erscheinen Versuche gemacht worden sind, sie mit bekannten Melodien zu versehen. Weite Verbreitung aber finden die „Schweizerlieder“ erst mit den Kompositionen Joh. Schmidlins (Bern 1769). Der Musiker hat den 37 Lavaterschen Liedern größtenteils echt volkstümliche, kräftige und ungekünstelte, meist marschartige Melodien verliehen, von denen das „Wer Schweizer, wer hat Schweizerblut“ bis auf den heutigen Tag Geltung hat.

Mit den „Schweizerliedern“ ist der Grund zur weltlichen Liedkomposition in der Schweiz gelegt. Liedersammlungen allgemein weltlichen Inhalts treten neben die Vaterlandslieder. Auf dem Gebiete des patriotischen Gesanges, mit dem es dieses Kapitel zu tun hat, sind die „Bündnerlieder mit Melodien“ (Chur 1785) von C. Greuter die erste und gründlichste Nachahmung der „Schweizerlieder“. Neben Schmidlins Werk nehmen die „Schweizerlieder von verschiedenen Verfassern“ (Zürich 1787) von Joh. Heinrich Egli den ersten Rang ein. Besonders wertvoll sind in dieser Sammlung die Lieder, welche die Schweizer Natur

verherrlichen. Ein scherzhafter Ton herrscht in den „Schweizerischen Volksliedern“ (Zürich 1788), zu denen Johann Jakob Walder neben Egli manche treffliche Melodie beigesteuert hat, vor.

Einen großen Anteil an der Förderung des Vaterlandsliedes haben die beiden Zürcher Musikkollegien, nämlich die Musiksaalgesellschaft und die Gesellschaft auf der deutschen Schule. Der Musiksaal geht 1778 in seinen Neujahrsgeschenken vom geistlichen Lied zum vaterländischen Gesang über, indem er in den nächsten zwölf Jahren zwölf vaterländische Kantaten, betitelt „Sechs Schweizerscenen“ und „Sechs Zürchergegenden“ herausgibt. Sie haben Johann Kaspar Lavater zum Verfasser der Texte und Egli zum Komponisten. Egli erweist sich nicht gerade als Meister der Kantate. Das Beste sind auch hier kleinere liedartige Stücke. 1790 kehrt man auf dem Musiksaal von der Kantate wieder zum einfachen Lied zurück. Es erscheinen zunächst bis 1798 neun „Gesänge zur Beförderung vaterländischer Tugend“, dann bis 1812 patriotische Lieder verschiedenen Inhalts. Die Musik ist durchweg von Egli, die Abfassung der Texte übernimmt nach Lavaters Tode (1801) Georg Geßner. 1812 tritt an Stelle des Musikkollegiums auf dem Musiksaal die Allgemeine Musikgesellschaft, die in ihren Neujahrsstücken neue Ziele verfolgt. — Die Musikgesellschaft auf der deutschen Schule wendet sich in den Neujahrsblättern seit 1780 dem Vaterlandsliede zu. 1780 bis 1783 erscheinen „Vier Schweizerlieder“, Texte von Prof. Leonhard Meister, Musik von Walder. 1784—1800 folgen ihnen „Nationalkinderlieder“. Die in Text und Musik mannigfaltigen und frischen Gesänge stammen von Freihauptmann Hottinger und Egli. Die Jahre 1801—1804 bringen vereinzelte

Lieder, die auf die politischen Vorgänge Bezug nehmen. Die Texte sind aus der Feder von Pfarrer Schweizer in Embrach. Die Melodien dürfen wohl Egli zugeschrieben werden, obschon das mit Sicherheit nicht behauptet werden kann. Dasselbe gilt von der Musik zu der 1805 beginnenden Serie „Vätertugenden", deren Texte Georg Geßner zum Verfasser haben. 1812 erscheint das letzte Neujahrsstück des Musikkollegiums auf der deutschen Schule. — Die Allgemeine Musikgesellschaft, eine Vereinigung der beiden alten Musikkollegien, behält die Herausgabe von Neujahrsblättern bei. 1813—1822 erscheint „Die Schweizerreise". Das Hauptgewicht wird hier auf den Text, eine poetische Beschreibung der Schweiz, gelegt, während die eingestreuten Lieder bloß noch nebensächliche Bedeutung haben. Seit dem Auftreten J. G. Nägelis erlischt die Bedeutung der Zürcher Neujahrsstücke für das Schweizerlied ganz.

3. Die weltlichen Lieder allgemeinen Inhalts.

Sammlungen solcher Lieder treten in der Schweiz neben den Vaterlandsliedern seit den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts auf. Ihre Zahl beläuft sich während der ganzen Epoche auf rund zwanzig. Nicht schweizerische, sondern deutsche Dichter kommen hier hauptsächlich zu Worte. Im allgemeinen zeigt sich in der Wahl der Gedichte ein moralisierender Zug. In den siebziger Jahren erscheinen vier Liedersammlungen, deren anonyme Komponisten zu bestimmen mir nicht gelungen ist, nämlich: (Gleims) „Lieder für den Landmann" 1773, „G. W. Burmanns kleine Lieder für kleine Mädchen und Knaben. In Musik gesetzt von J. G. H." 1774, „Musikalisch wöchentliche Belustigungen, bestehend

in weltlichen Liedern“ 1775, „Fünfzig weltliche Lieder“ 1778. Textlich wie musikalisch sind diese Sammlungen teilweise der Zeit nach etwas zurück und erinnern vielfach an Sperontes' „Singende Muse an der Pleiße“ (1736). Die „Lieder für den Landmann“ und die „Musikalisch wöchentlichen Belustigungen“ sind den anderen Werken bei weitem vorzuziehen, und man wird nicht fehlgehen, wenn man die frische und ungekünstelte Musik dem Komponisten Egli zuschreibt.

Dagegen gelang es, Egli und Walder als die Komponisten der anonymen, „Auserlesenen moralischen Lieder“ (d. h. weltliche Lieder) 1776 und ihrer Fortsetzung 1780 festzustellen. Diese Lieder rechnen ausnahmsweise, im Gegensatz zu den meisten andern Sammlungen, auf Ausführung durch einzelne geübte Sänger, nicht durch einen Chor. In den 1786 erschienenen weltlichen „Singcompositionen“ versuchen sich Egli und Walder nicht zu ihrem Vorteil in längern arienartigen Stücken. Ihr eigenes Gebiet ist das kurze volkstümliche Lied. Den besten Beleg dafür bieten, außer den patriotischen Liedern, Eglis „Lieder der Weisheit und Tugend“ 1790 und Walders „Lieder zum gesellschaftlichen Vergnügen“ 1804. Hiermit sind, abgesehen von den im vorigen Kapitel behandelten Vaterlandsliedern die Hauptwerke der beiden Komponisten genannt. Egli ist im ganzen reicher mit Phantasie bedacht als Walder. Harmlose Fröhlichkeit, ein einfacher, zu Herzen gehender Ton ist seinen Melodien eigen. Frömmigkeit und Freude an der Natur sind besondere Züge Eglis. Manches seiner Lieder, wie zum Beispiel „Die Vorsehung“ aus den „Liedern der Weisheit und Tugend“, erreicht die Bedeutung J. A. P. Schulzscher Gesänge. Ein schönes Beispiel eines volkstümlichen Liedes

Walders ist „Die Nacht“ aus den „Liedern zum gesellschaftlichen Vergnügen“.

Wenn Egli und Walder die typischsten Vertreter des Berliner Liedes in der Schweiz sind, so ist Hans Georg Nägeli (1773—1836), von dem einige Jugendwerke in die hier geschilderte Epoche gehören, der begabteste und gebildetste. Vor allem ist das 1793 erschienene Gesellschaftslied „Freut euch des Lebens“, das nun fast mit voller Sicherheit Nägeli zugeschrieben werden darf, eines der schönsten volktümlichen Lieder aus der Zeit der Berliner Schule. In den drei Sammlungen „Lieder“ (ohne Jahreszahl erschienen) zeigt Nägeli gegenüber seinen schweizerischen Vorgängern eine sehr sorgfältige Wahl der Texte (Goethe, Klopstock, Herder). Die Musik hält sich durchweg auf einer gewissen Höhe, was von den Werken Eglis und Walders nicht behauptet werden kann. Alles zeichnet sich durch Sicherheit, namentlich auch nach der formellen Seite hin, aus. Zahlreich sind die Naturlieder, die in Eglis Art gehalten sind, zum Beispiel das eingängliche „Haidenröslein“ (Goethe). Im Grunde genommen gehören auch die übrigen Liedkompositionen Nägelis in die Gefolgschaft der Berliner Schule. Da sie aber, vom Wege des volkstümlichen Generalbaßliedes sich entfernend, eine neue Epoche einleiten, fallen sie außerhalb der Grenzen unserer Betrachtung.

Außer den Genannten sind noch der Schweizer Joh. Anton Sulzer sowie die in der Schweiz ansässigen Deutschen, Philipp Christoph Kayser, Samuel Gottlob Auberlen und Franz Schwaiberger, mit eigenen Liedersammlungen hervorgetreten.

(Übersicht des Folgenden.)

4. Die geistlichen Lieder.

Walders „Anleitung zur Singkunst“.

Bei der herrschenden Stellung, die der geistliche Hausgesang bis zum Erscheinen der „Schweizerlieder“ gehabt hat, ist es begreiflich, daß er durch die weltliche Liedkomposition nicht plötzlich vollständig verdrängt worden ist. Eine besondere Vorliebe zeigt sich für die Gellertschen „Oden und Lieder“, die in Kompositionen von Schmidlin, Egli, Jakob Christoph Kachel (Basel) und Niklaus Käsermann (Bern) vorhanden sind. Außerdem haben Egli und Walder eine Reihe geistlicher Liedwerke herausgegeben, die aber keine neuen Züge zum Bilde der Komponisten liefern.

Das pädagogische Hauptwerk der Zeit bildet Walders „Anleitung zur Singkunst“ 1788, die noch 1828 in sechster Auflage erschienen und erst durch Nägelis große „Gesangsbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen“ verdrängt worden ist.

5. Schlußbetrachtung.

Die Entwicklung des Liedes in der Schweiz weicht von der in Deutschland stark ab, indem sie von der Mehrstimmigkeit beherrscht wird. Diese Tatsache ist auf die Macht des reformierten vierstimmigen Psalmengesangs zurückzuführen. Erst seit dem Erscheinen der „Schweizerlieder“ bringt es der Sologesang neben dem Chorlied vorübergehend zu einer selbständigen Stellung.

Im geistigen Inhalt ihrer Lieder sind die Schweizer wenigstens musikalisch vollständig auf Vorbilder der Berliner Liederschule angewiesen. Zu

einem eignen Stil haben sie es nicht gebracht. Den Erzeugnissen aus der ersten Zeit der Berliner Schule (Krause, Marpurg, Quantz) entsprechen in der Schweiz etwa Schmidlins „Schweizerlieder“ und die anonymen weltlichen Liedersammlungen der siebziger Jahre in ihrer einfachen und anspruchslosen Art. Den künstlerischen Vertretern des Berliner Liedes, J. A. P. Schulz, Reichardt, Zelter, wären namentlich Egli und Nägeli sowie Walder in seinen besten Stücken entgegenzusetzen.

Die Lieder der Schweizer sind über die Grenzen der Heimat kaum hinausgedrungen. In der deutschen reformierten Schweiz dagegen bildeten sie zu ihrer Zeit fast den einzigen Gesangsstoff im Haus und im Freien. Am beliebtesten aber waren Lavater-Schmidlins „Schweizerlieder“.

Der

Anhang

besteht aus kurzen Biographien von Johannes Schmidlin, Joh. Heinrich Egli und Joh. Jak. Walder, einer vollständigen Bibliographie der schweizerischen Liedersammlungen aus dem letzten Drittel des 18. und dem Anfang des 19. Jahrhunderts sowie 31 Liedern von Bachofen, Schmidlin, Egli, Walder und einem Unbekannten, deren Generalbaß vom Verfasser ausgesetzt worden ist.

Lebenslauf.

Ich, Albert Nef, reformierter Konfession, wurde am 30. Oktober 1882 als Sohn von Johann Jakob Nef und Albertine Nef, geb. Zellweger, in St. Gallen geboren. Von 1889—1895 besuchte ich die Primarschule in St. Gallen, von 1895—1902 das dortige kantonale Gymnasium. Nach bestandener Reifeprüfung bezog ich im April 1902 die Universität und das Konservatorium zu Leipzig. Ich trieb musikalische Theorie, Orgel- und Klavierspiel, hörte vor allem die musikgeschichtlichen Vorlesungen des Herrn Professors Kretzschmar und nahm an dessen Übungen teil, außerdem besuchte ich die Vorlesungen der Herren Professoren: Riemann, Prüfer, von Oettingen, Volkelt, Heinze, Köster. Nach der Übersiedelung des Herrn Prof. Kretzschmar nach Berlin folgte ich im Oktober 1904 dahin und belegte die Vorlesungen und Übungen der Herren Professoren: Kretzschmar, Stumpf, Friedländer und I. Wolf, sowie die Kollegien der Herren Professoren: Paulsen, Erich Schmidt und R. M. Meyer. Daneben widmete ich mich privaten musikalischen Studien. Das Doktorexamen bestand ich am 20. Dezember 1906.

Allen meinen Lehrern in Wissenschaft und Musik bin ich zu herzlichem Dank verpflichtet.